

2839

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION Y DE LA COMUNICACIÓN
SOCIAL**

FOTOPERIODISMO EN ARGENTINA

(mediados de los años 70 - finales de los 80)

PAULA YACOMUZZI

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

SEMINARIO DE INVESTIGACION PERIODISTICA

RAUL BURZACO

Buenos Aires, 02/03/00

Fervor por la Imagen Periodística



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Agradezco especialmente a Julio Menajovsky
que se interesó por mi curiosidad



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

INDICE

- A modo de introducción	1
- Marco Teórico: <i>La fotografía. El fotoperiodismo.</i>	3
- El trabajo. Presentación.	22

Parte I

1- Fotografía periodística en el mundo	30
2- Vocación documental	39
3- Progresiva valoración de la fotografía en prensa	45

Caras y Caretas. Crítica. El estilo Life. Siete Días y Gente. Tiempo Argentino. Página/12.

Parte II

4- Apogeo fotoperiodístico	64
5- Nuevos rumbos	110

- Bibliografía / Entrevistados

A modo de introducción

Durante dos años fui a los libros y a las fotografías con el fin de desentrañar el por entonces enigmático mundo del fotoperiodismo. En los libros encontré las palabras exactas, precisas, más descriptivas o más informales sobre la fotografía, el periodismo, sobre el trabajo y sus búsquedas; los análisis sobre este mirón que nunca descansa el ojo *-voyeur*, le llaman-, el estudio estético, el de los medios, el de aquella impresionante fotografía ...

Pero fue a partir de las entrevistas con diferentes reporteros gráficos que incorporé el gran respeto que hoy me inspira esta práctica. En las entrevistas comprendí que la particular sabiduría de estos hombres y sus "hallazgos visuales" provenían no sólo de su dedicación al mundo, al hombre y a la justicia, sino también de una sensibilidad inmensa alimentada diariamente por las paradojas que puede plantear una tarea que los conduce por la mañana a una villa miseria y por la noche a una cena en el hotel Hyatt, por los sacudones que puede producir el continuo acceso al detrás de la escena. Y en las charlas comprendí que el fotoperiodismo (seguramente como tantos otros oficios) rebalsa el concepto de trabajo porque suele haber demasiada pasión y compromiso involucrados.

Cuando encontré la frase de John Mraz en *La mirada inquieta* (un estudio sobre el fotoperiodismo mexicano), supe que era esa la expresión más contundente respecto de la atracción que ese mundo inspira. Dice Mraz: *Lo fascinante del fotoperiodismo como género deriva precisamente de la intención de expresarse en un medio cuyas "reglas de juego" bogan en contra de esa insistente necesidad de algunos de crear algo trascendente. Así, el fotoperiodismo es, en cierta manera, un equivalente de lo que Jean Paul Sartre describió una vez como la posibilidad de libertad hoy en día: lo que uno puede hacer con lo que el mundo va haciendo con uno.*



Paula Yacomuzzi

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

MARCO TEORICO

La fotografía

Para introducirnos en el fotoperiodismo, el primer y fundamental paso consiste en empezar por el principio (una frase tan remanida no deja por ello de ser clarificadora), e intentar que ese principio resulte tan preciso como comprensible. La fotografía periodística sólo podrá ser definida a partir de una noción precisa sobre la fotografía en general y sus posibilidades de comunicar hechos, y entonces sí teniendo en cuenta la fundamental implementación de esa foto en un medio periodístico. Definir los conceptos básicos para avanzar luego en el problema aquí planteado supone, por un lado, evitar concepciones erróneas; en nuestro caso, esto debe traducirse en despojar a la fotografía de unos cuantos mitos y, particularmente, al fotoperiodismo, de sus ambiciones. Esta acción de definición de conceptos conlleva además la adopción de un punto de vista, ya que son variadas las teorías que explican, por ejemplo, la relación de la fotografía con lo real. De ahí entonces que lo que sigue resulta ser el marco conceptual dentro del cual se moverá el presente trabajo.

En principio: la fotografía es esencialmente un *indicio*, una *huella* de realidad; aunque además es una *imagen-acto*, que no puede ser definida fuera de sus circunstancias. Esa génesis, el modo en que la imagen fotográfica se constituye en tal, puede comprender tanto un acto de producción propiamente dicho (la toma) como un acto de recepción, de difusión o de producción, durante la cual se realizan muchas elecciones que operan como variables determinantes del resultado final.

De esta manera, dos creencias intentan ser desmitificadas: ni la fotografía es aquél pedazo de realidad neutralmente captada, ni la manipulación ha de ser el demonio más temido. El medio fotográfico poco tiene que ver con ideas largamente sostenidas respecto de sus posibilidades de reproducir el mundo de manera objetiva y neutral; develando su funcionamiento característico, podremos tomar distancia de la extendida convicción de que ésta es una “técnica de registro”, tan objetiva como fiel, de la realidad.

Por otro lado, será necesario desterrar los preconceptos peyorativos respecto de la manipulación. Más allá del significado literal (“operar con las manos”), la palabra ‘manipulación’ carga con connotaciones negativas: sugiere generalmente una acción en beneficio propio y en perjuicio de otros que, además, se realiza de manera deliberada. Nos proponemos aquí comprender a la manipulación como una acción constitutiva del proceso fotográfico.

¿Cómo se relaciona la foto con lo real?

Antes de ser una reproducción de la realidad (lo que es, ciertamente, su uso social más extendido), *la fotografía es una grabación de tal situación luminosa en tal lugar y en tal momento* (Jacques Humont, La imagen). La fotografía es el rastro, la huella de una situación luminosa; supone una conexión física con el referente (su causa), una relación de copresencia con el objeto o la situación de la cual es huella. Dice Barthes:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que estaba allí, han partido radiaciones que vienen a tocarme, a mí que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella.

Por esa relación con el referente, la foto se encuentra emparentada con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), y, sobre todo, con el bronceado de los cuerpos (exposición de la piel, superficie sensible como la película). Lo fotográfico, al igual que estos signos, pertenece a la categoría del index. Esta idea, que fue desarrollada por Charles S Peirce en 1895 y adoptada más recientemente por Philippe Dubois y teóricos como Henri Van Lier y Jean Marie Schaeffer, sostiene que lo importante en el index es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo del que emana, ya sea que éste se parezca o no a su objeto. Por eso, se diferencia del ícono, signo que remite al objeto que denota simplemente porque se le parece, mas allá que ese objeto exista o no. También se diferencia del símbolo, en donde el signo remite al objeto que denota en virtud de una convención.

Esta definición mínima, la fotografía como huella luminosa, implica en primer lugar que el aparato de toma no es en principio indispensable para que haya fotografía (como si todo el dispositivo óptico no interviniera sino secundariamente en relación con el dispositivo químico: sensibilización, revelado y fijado). Por otro lado, también supone que esta imagen obtenida en condiciones mínimas no está hecha necesariamente a *semejanza* del objeto del cual constituye la huella. La conexión física implica en cambio una relación con el real del orden de la *singularidad*, del *atestiguamiento* y de la *designación*. Como *singularidad* deberá entenderse que la marca indicial es única: no remite sino a un solo referente, el suyo, el mismo que la ha causado (aunque el negativo pueda copiarse mil veces). Este principio de *singularidad* indicial tiene en realidad su origen en la unicidad del referente: éste no puede jamás repetirse existencialmente. Dice Barthes:

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tuche, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (La Camara Oscura, pag 31)

Respecto del principio de *atestiguamiento*: una foto no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. Por su misma génesis, la fotografía testimonia, atestigua la existencia de lo que da a ver. Esta característica ha sido señalada mil veces: la foto certifica, ratifica, autentifica. Y de ahí los múltiples

usos de la foto como elemento de convicción, su uso probatorio. Aunque esto no implica que signifique.

El principio de *designación* aparece muy relacionado con el anterior. Como emanación física de un referente único, el index nos obliga a dirigir nuestra mirada y nuestra atención sobre *ese* referente y sólo sobre él. La huella indicial designa, señala, muestra con el dedo. Pero no significa. Peirce decía: *el index no afirma nada; dice sólo: Allí*. Respecto de la realidad, la foto no dice nada, tan sólo la muestra, la presenta: señala con el dedo. *La fotografía dice: esto, es esto, es asá, es tal cual, y no dice otra cosa; una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera* (Roland Barthes, La cámara lúcida).

La fotografía señala, pero nada puede decir sobre el sentido de aquello que vemos. *La foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. Tonta. Muestra, simplemente, puramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos.*

Por último, debemos señalar que la relación foto-realidad en el orden del *indicador* (mas que en el de la significación) se desarrolla también en el plano temporal: en una foto hay tiempo incluido, encerrado, la foto embalsama el pasado, *sigue eternamente mostrándonos con el dedo (con el índice) lo que ha sido y ya no es* (Christian Metz). *La fotografía transmite a su espectador el tiempo del acontecimiento luminoso del que es huella* (Jaques Humont).

Aquí parece necesario hacer un paréntesis. Tal vez para comprender un poco más respecto de la oportunidad de estas afirmaciones que venimos haciendo, resulta indispensable señalar que la historia de la fotografía se encuentra marcada por la creencia en la neutralidad del mecanismo fotográfico. Durante la mayor parte de la historia de la fotografía, se creyó que la cámara, un instrumento absolutamente mecánico, resultaba por ende absolutamente objetivo. La idea era que la cámara se limita a capturar la realidad sin interferir en ella, ignorando por completo el proceso de "traducción" que implica la captura, cuando un mundo de luces, sombras, movimiento y emociones en vivo, se "mete" en la cámara impresionando una película sensible y resulta - o intenta resultar - el equivalente de aquello, sólo que esta vez en cuatro dimensiones. Ignorando las múltiples elecciones que realiza el fotógrafo cada vez que atrapa la realidad con la cámara, y desconociendo la activa participación de quien "lee" la foto, entre otras tantas cuestiones que veremos más adelante.

Esta idea condujo a una confianza desmedida (*abusiva*, sostienen algunos) en las posibilidades de transparencia e inmediatez de la imagen fotográfica respecto de su referente u objeto real. Y se tornó aún más mixtificante en la foto de prensa, en dónde a la carga de realismo se agregó el extendido concepto de objetividad de la información. Desde los primeros tiempos de la fotografía se fue elaborando un discurso que aún hoy cuesta desterrar (el análisis del uso que se le dio a la fotografía arroja el concepto que se manejaba en esos inicios), el discurso que Philippe Dubois denomina 'de la mimesis': la reproducción mimética del